

MIGUEL-ANGEL MOLINA

De la recherche négative

Dans *Courrier International*, un article intitulé « Les fausses pistes de la recherche méritent aussi leur revue scientifique »²⁶¹ constatait le mépris l'économie envers les recherches infructueuses dans le domaine de la science : les recherches appelées « négatives ». Celles-ci n'ont pas droit à la publication dans les magazines spécialisés internationaux. « *Nombreux sont les chercheurs qui suivent des fausses pistes scientifiques. Le plus souvent leurs « non-résultats » restent confidentiels. Alors les mêmes erreurs se commettent un peu par tout dans l'ignorance générale et cela aux grands frais des universités et des entreprises associées à la recherche.* »

Un jour, j'ai décidé d'arrêter de peindre des tableaux. Je crois me souvenir avoir été fatigué des protocoles de la peinture : les châssis, la toile tendue, le nombre de couches nécessaires pour que la surface se définisse. Depuis deux années, mon travail à l'atelier était infructueux. Je ne savais plus quoi peindre ni pourquoi. Je me cache peut-être derrière une révolte formelle juste pour ne pas dire que j'étais tout simplement en crise. Mais il est vrai que j'aimais, malgré tout, venir à l'atelier pour préparer mes couleurs, broyer lentement les pigments et puis rien, un peu comme faire de la cuisine pour personne. Je crois aussi me souvenir d'avoir lu, au même moment, des textes de Donald Judd avec des phrases comme « *le principal problème de la peinture vient du fait qu'elle s'organise sur une surface rectangulaire posée à plat contre un mur* »²⁶², comme une caricature de cette même peinture que je ne savais plus produire.

Et puis *L'informe, mode d'emploi* – une exposition et des textes de Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois – me secoue de fond en comble.

²⁶¹ *Courrier International* n°653 du 7 mai 2003

²⁶² Judd, Donald. *Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1991

Des images de Smithson -*Glue Pour*-, une sculpture de Claes Oldenburg -*Sculpture in the form of a Fried Egg*-, une installation de Mike Kelley -*The Riddle of the Sphinx*- des moisissures de Cindy Sherman -*Untitled #175*-, une *Oxidation Painting* d'Andy Warhol, et tant d'autres... Le principe est relativement simple... « *L'histoire du modernisme est le plus souvent présentée comme celle d'une maîtrise de la forme. Mais on peut imaginer une contre-histoire qui mettrait l'accent sur la manière dont la forme a été systématiquement disloquée sous tous ses aspects – beauté, concept, ordre, sens...* »²⁶³ Les principes de l'abject, de l'entropie, d'horizontalité, présentés comme une sorte d'anti-culture parallèle prirent en moi de plus en plus de valeur.

Mais avant d'en arriver là, j'eus l'impression de tourner en rond. Travailler et produire pour ne rien retenir : des « non-résultats ». À cette époque, les raclures de peinture à l'huile de mes tableaux ratés venaient s'accumuler dans un coffre en bois de bouteilles de vin. Au bout d'un certain temps, la boîte fut pleine, et j'ai voulu la vider. La peinture était devenue un bloc compact. J'ai décidé de ne pas le jeter. Sa présence à l'atelier m'encouragea à peindre des couches et des couches à perte, des couches que je raclais systématiquement pour remplir ma poubelle.

Je ne sais pas si nous pouvons parler de projet ou de programme préalable, mais c'est à ce moment-là que j'ai décidé de continuer à faire de la peinture sans peindre de tableaux. L'incidence d'une telle décision est encore actuelle. Je pense effectivement qu'on peut être peintre et ne pas faire des tableaux, mais la question n'est plus là. Le tableau continue à être l'élément épistémologique par excellence de la peinture, mais aussi de ses dérivés : la photographie, la vidéo, le cinéma ou l'image de synthèse. Éviter le tableau est plus un jeu sous forme d'hypothèses pour ouvrir de nouvelles perspectives. Car, que fait un peintre qui ne fait pas des tableaux ?

Aujourd'hui, je ne suis plus aussi strict qu'à l'époque de cette

²⁶³ *L'informe, mode d'emploi*. Exposition au Centre Georges Pompidou 1996. Commissaires Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss. Catalogue éditions du Centre Pompidou. Paris 1996

rupture. Au début de mes recherches, il me fut très utile de m'emparer d'une logique déductive. La phrase de Donald Judd : « *L'espace réel est à trois dimensions...* »²⁶⁴ était devenue l'un des prémisses d'un syllogisme : « Si la réalité a trois dimensions et si la peinture est réelle, alors la peinture a trois dimensions ». J'appliquais cette formule comme un vérificateur de chaque projet de peinture hors tableau. Par contre, dans mon travail au quotidien, je préfère parler d'une logique intuitive. L'évènement de la poubelle m'avait appris à regarder ailleurs que là où l'on est censé regarder.

Comme dans une longue période d'incubation, plusieurs réflexions ont eu lieu à l'atelier, mais aussi ailleurs : lors des expositions, des lectures, des conversations avec d'autres peintres, avant que des suspicions commencent à se formuler comme de vraies questions. Régulièrement, j'enregistrais avec l'appareil photo de petits événements para-picturaux ou des pièces en train de se faire à l'atelier, mais aussi parfois ailleurs, dans la rue, dans le métro, à la maison. L'appareil photo est une machine à regarder le monde. Ainsi, photographier la peinture me procure une distance, une certaine objectivité par rapport à mon propre travail. Curieusement, j'observe des nuances dans la photographie que je ne vois pas dans la réalité, comme une sorte d'effet *Blow up*²⁶⁵ ou de perversité contemporaine qui nous rend plus sensibles aux images des choses qu'aux choses elles-mêmes.

Le principe de l'enregistrement photographique, pour moi, consiste à accumuler des indices : des choses, des phénomènes ou des situations qui attirent notre attention. Je ne saurais pas dire à quel moment se déclenche la réflexion, la question est secondaire... Depuis, des flaques, mais aussi des gouttes de peinture, des résidus, des débordements, tout ce qui d'une certaine façon se produit à la périphérie du tableau, commence à m'intéresser davantage.

264 *op. cit.*

265 Film italo-britannique de Michel Angelo Antonioni, sorti en 1966, Palme d'Or à Cannes en 1967. « *Blow up* » -agrandissement en anglais-, questionne les rapports qu'entretiennent le réel et l'image.



Hans Namuth, Jackson Pollock, 1950

Une de ces images, prise dans un supermarché, montre une bouteille de vin cassée au sol, le liquide répandu et quelqu'un en train d'enjamber la flaque... Peut-être que j'ai trouvé là une similitude avec les images d'Hans Namuth où Jackson Pollock fait des drippings, ou avec d'autres photos, prises dans mon atelier, où l'on voit des flaques de peinture au sol. A ce moment, j'entrevois la possibilité de croiser la pratique de la peinture et l'absence de tableau et je commence à peindre a même le sol : des flaques...

Eureka ! Le moment de l'invention



Photo souvenir. MAM. Londres 2000

Les *Peintures en forme de flaque de peinture* sont à la peinture verticale ce que l'échec est au succès, un résultat adverse. La peinture identifiée au tableau -la peinture verticale- est une pratique visuelle et le tableau est une image. Travailler en tant que peintre en dehors de ce schéma est une stratégie qui met en évidence le caractère conventionnel du médium. L'échec se manifeste alors comme un révélateur de paradoxes et contradictions. La peinture échouée n'est plus optique mais haptique ; sa mise en exposition, sa configuration, sa destination et ses modalités d'apparition proposent une relation de complicité avec le site, le lieu et ses usages, et génèrent une nouvelle poésie.

Dans le processus de création de l'atelier comme dans la recherche scientifique, l'échec est un vecteur fondamental. D'une façon générale, mon travail est le développement d'une technique de l'échec, une façon d'aborder la question de ce qui est « bien » et de ce que n'est « pas bien ».



Peinture en forme de flaque de peinture. Exposition Tableaux ratés.
10neuf. Montbéliard 2005

Ce qui à la base était le fruit d'une recherche négative, devient le centre même de ma recherche. Reproduire l'échec, ou, si vous préférez, ce « non-résultat », comme reproduire l'accident, me conduit à une étude positive du ratage. Ainsi, la technique du ratage est une anti-technique en quelque sorte, tout en étant une construction artificielle qui développe des principes communs à la cuisine de n'importe quel peintre, pour les amener à un deuxième degré. Imaginez un acteur dans une pièce de théâtre qui jouerait le rôle d'un mauvais acteur. Il faut bien connaître les techniques d'interprétation pour déjouer un tel défi, pour ne pas courir le risque d'être un véritable mauvais acteur. Il reste encore une technique comme procédé de travail, que l'on peut apprendre, mais malgré tout, chaque artiste est reconnaissable à une certaine « manière de faire », car le système formel qu'il développe est intimement lié à sa pensée, au point que l'un ne pourra pas exister sans l'autre.

L'invention technique, dans mon cas, concerne la façon

Euréka ! Le moment de l'invention

d'appliquer des connaissances théoriques existantes et, en même temps, le développement d'applications adaptées aux nouvelles exigences : comment faire tenir la peinture au sol, comment supporter le piétinement sans dégradation, comment enlever la peinture après une intervention sans laisser de traces... Si mon travail, souvent lié au ratage et à l'accident, est une critique de la peinture visuelle, sa technicité reste en revanche très attachée aux principes du métier. Certes, nous ne pouvons pas parler de ratages à partir du moment où ces ratages sont voulus. La technique du ratage réussi en peinture s'apparente à celle du cascadeur. Un cascadeur analyse la chute involontaire et sa beauté et cherche à la reproduire volontairement. Le métier consiste à rendre l'artifice secondaire.

Les expériences des *Tableaux ratés* et des *Peintures en forme de flaque de peinture* sont le fruit d'une recherche négative. Mais où est l'échec dans le négatif de la recherche en art ? Qu'est ce que l'absence de résultats positifs ?

Cependant, les concepts de « positif » ou de « négatif » appliqués à la recherche artistique ne sont pas appropriés. Comme dans notre propre vie, ces ratages sont plus porteurs de questions et plus troublants que l'aboutissement logique dans l'ordre des choses. Dans ce contexte, je circonscrirais le terme de « réussite » au strict cadre de l'atelier. Nous oublions souvent qu'étymologiquement, réussir veut dire : donner une issue ou aboutir à un résultat, bon ou mauvais. Compte tenu des rapports flous que j'entretiens avec l'échec et le succès, je pourrais répondre par un oxymore du genre : « La peinture est réussie quand elle échoue ». Très sincèrement, je ne saurais répondre à cette question que dans le long terme, ce qui prend en compte la logique contradictoire de la création artistique. Pour moi, en tant qu'artiste, le critère de la réussite réside dans ce qui m'aide à construire mon travail au jour le jour dans mon « laboratoire ».